

Michael Rössner

El papel de la canción en las comedias. Del teatro en torno al 1900 a las películas de Gardel

1. Comedia y canción en la tradición hispánica

La canción insertada en la obra dramática tiene una muy larga historia, tan larga como aquélla del teatro español en general: Ya en las primeras églogas de Juan del Encina encontramos los villancicos finales, a veces también intermedios. ¿Cómo podía ser de otra manera en un teatro publicado bajo el título de “Cancionero”? El papel de ellos se limita, sin embargo, a la creación de un ambiente rural – por tratarse de diálogos pastoriles – y de una armonía final que lleva directamente a la reunificación de las esferas de actores y público en un baile común.

En la gran comedia del Siglo de oro, la canción se limita a las piezas marginales: entremeses cantados, jácaras, mojigangas y otras formas dramáticas menores se encuentran antes y después de la comedia, así como en los intervalos de los actos.¹ Pero también en algunas comedias encontramos la presencia de canciones, como por ejemplo en *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega. Sin embargo, la enorme popularidad del teatro hablado en España impidió durante mucho tiempo que se establecieran un “melodrama” y después una ópera lírica muy fuertes.

Eso cambia en el siglo XVIII, cuando el teatro, ahora mera imitación de los clásicos franceses, pierde su popularidad. Con Ramón de la Cruz y su forma del sainete llegamos a una emancipación de los “géneros menores” que ahora son lo principal en el teatro. El llamado “género chico”, los sainetes y la forma aun más musical de la Zarzuela fundaron una tradición hispánica de coexistencia de canción y teatro que tuvo sus repercusiones en la escena argentina, de la que queremos hablar aquí. Desde la época de Ramón de la Cruz no cesó esta tradición, otra vez

¹ Cf. Rössner (1996) y Asensio (1971).

muy popular entre la gente, que se mantuvo en vigor por lo menos hasta la época de Franco, en la cual uno de los grandes dramaturgos contemporáneos, Antonio Buero Vallejo, supo crear desde el sainete una forma nueva de teatro crítico, burlando la censura, en su *Historia de una escalera* (1946).²

Un período de gran popularidad de este género fue también el último cuarto del siglo XIX, cuando muchos grupos de teatro españoles llegaron con sus producciones también a la Argentina, donde la cartelera de los años 1880-1910 muestra un predominio de las producciones españolas de este género.

2. Paralelos en el mundo germanófono

En la literatura de lengua alemana, la conjunción entre teatro y canción parece durante mucho tiempo casi inexistente. Si no queremos hablar de los experimentos del *Singspiel* de Mozart (*Die Entführung aus dem Serail*; *Die Zauberflöte*), tentativas de germanizar la ópera italiana, el clásico *Lustspiel* no conoce las canciones, y la tragedia aun menos. Pero también en nuestro caso existe el teatro de tendencia popular, el *Alt-Wiener Volksstück* que empieza a finales del siglo XVIII, y esto, a diferencia de sus antecedentes en la *Commedia dell'arte*, se asocia muy temprana y muy fuertemente con la música y la canción.³ Esta asociación llega a su apogeo en las obras de Ferdinand Raimund y de Johann Nestroy, donde la canción teatral es una parte indispensable de una obra de alto valor literario, a pesar de que llegue al mismo tiempo a tal popularidad que la gente la canta y silba también por las calles. Caracterización de los personajes, expresión de sabiduría popular y sátira de la actualidad: he aquí las características más frecuentes de estos textos. El objetivo de estas canciones *couplets* es en la mayoría de

² Cf. Härtinger (1997).

³ Cf. Rössner, Michael (1995): "Glücklich ist, wer vergißt, was doch nicht zu ändern ist ..." La soportable levedad del ser en la literatura austriaca", in: Rohland de Langbehn, Régula/Mangariello, María Esther (eds.), *De Franz Kafka a Thomas Bernhard. IX Jornadas de Literaturas Alemanas (8-11/9/1993)*, Buenos Aires, pp. 9-33.

los casos la auto-presentación de un personaje que entra por primera vez, y así muchas veces hablan de la profesión de este personaje y de ciertos aspectos de su prehistoria, encargándose así en parte de las tareas de la exposición. Más rara es la función de comentario, pero prácticamente nunca encontramos una justificación mimética de la música, es decir, nunca se narra una historia en la que resulte natural que el personaje se ponga a cantar.⁴ Es decir que estos couplets —a diferencia de las canciones en la época de Lope de Vega, pero al igual que aquéllas del sainete del siglo XVIII y XIX— tienen un efecto predominantemente “teatral” en el sistema de Wolfgang Matzat (Matzat 1982): Matzat distingue entre aspectos dramáticos (que llevan a la identificación con los personajes y con la historia representada, es decir, a la ilusión), épicos (que, como en el caso de Brecht, guían la atención del espectador no hacia la realidad representada, sino hacia la suya propia, hacia la vida real) y teatrales (que le hacen presente al espectador el hecho de estar participando de un juego, un espectáculo teatral). Claro está, hay también aspectos épicos como en los *songs* más tardíos de Brecht, sobre todo en las últimas estrofas insertadas siempre a fin de incluir alusiones actuales a la política y el arte, pero la tendencia teatral me parece más importante, y la dramática no existe, al contrario: a menudo sigue al *couplet* cantado un monólogo general lleno de juegos de lenguaje y dirigido al público, hasta que poco a poco se retoma el hilo de la acción.

En este sentido, el *couplet* no se distingue mucho de las canciones de las más tardías “operetas” vienesas, donde también muchas veces el aire sirve para presentar un personaje (*Der Zigeunerbaron*) y donde, por supuesto, la música tiene también un aspecto predominantemente teatral.⁵

⁴ Cf. Amlinger (1985).

⁵ Texto de Ignaz Schnitzer y Mór Jókai, según la novela *Saffi* de Jókai (1883): “Das Schreiben und das Lesen/ ist nie mein Fach gewesen/ denn schon von Kindesbeinen/ befaßt ich mich mit Schweinen ...” (“La escritura y la lectura/ nunca han sido mi fuerte/ ya que desde muy niño/ me ocupé de cerdos ...”).

3. El circo criollo

Ahora bien, ¿cómo es la situación en la Argentina? Sabemos por ensayos muy bien documentados pero lamentablemente no tan conocidos fuera de la Argentina, publicados por el Instituto de Historia del Teatro (Raúl Castagnino ante todo; Castagnino 1969) que el “teatro nacional” argentino tiene sus antecedentes en el circo criollo. Muy conocida es la historia del *Juan Moreira* de los Podestá, de novela a pantomima y finalmente a drama hablado, pero creo que hay otro aspecto que tiene mucha importancia en nuestro contexto y es la canción del *clown*. José Podestá, como es sabido, antes de introducir paulatinamente el teatro en el circo, ya había insertado la canción en los espectáculos con el papel de Pepino el 88: una canción crítica, ligeramente costumbrista, entre el *couplet* de Nestroy y el *song* del cabaret tipo alemán (Tucholsky, Grünbaum o Jura Soyfer).⁶ En el circo, por

⁶ Se trata, por supuesto, del cabaret alemán de los años '20, Pepino está hablando de otra crisis económica, al final de los años '80 del siglo XIX:

Jamás se ha visto, señores,
aquilísimo tan tremendo
 como el que vamos sufriendo
 y aflige a esta población:
 jamás se ha visto tal crisis
de reales conocimientos
 y exclamar entre lamentos
¡cómo está la situación!

Se ven en los boulevares
 ingleses por carretadas
atorrantes por carradas
 y embrollistas a montón
 que van dándose su *corte*
 por las calles y recodos,
 haciendo exclamar a todos
¡cómo está la situación!

Comerciantes cabizbajos,
 corredores sin negocios,
 pleitos entre antiguos socios
 y gran paralización
 esto vemos por doquiera
 y también a cada paso
 diciéndose de rechazo:
¡cómo está la situación!

(Castagnino 1969: 98)

supuesto, una canción así no está de ningún modo integrada en una acción coherente; tendría, en términos de la teoría matzatiana, un valor mayormente épico porque habla de la situación actual: un paralelo con tangos-canción más tardíos como *Cambalache* y otros que hablan de la crisis del siglo pasado, pero las crisis argentinas son innumerables y se parecen siempre. El estribillo *¡Cómo está la situación!* convendría igualmente a cualquier tango de los años '30, '50, o a una canción incluso más reciente. Me parece obvio el paralelo temático, por ejemplo, con el tango *La muchachada del centro* de Ivo Pelay, estrenado en la comedia musical del mismo nombre por Tita Merello en 1932.⁷ No obstante, en este caso, el tango se adapta obviamente mucho más a una situación escénica: se trata de un monólogo-diálogo con otra persona, apostrofada satíricamente y burlada, tal como sucede en *¿Qué vachaché?*, estrenado por la misma Tita Merello en 1926 en la revista *Así da gusto vivir*. Pero las revistas son otra cosa: ya volvemos a acercarnos a la estructura del circo de números sueltos, y por eso sin posibilidad de relación con una acción dramática. Es decir, otra vez domina la función épica, mientras que en el caso de Pelay parece tener más importancia la función teatral.

⁷ ¿Qué decís?
¿Qué decís y qué contás,
chico bien,
que te veo tan fané?
¿Qué decís?
¿Vos también te has desfondao
y has quedao
con la crisis desplumao?
¿Qué decís?
¿Te ha cachao el temporal
a vos también
y estás seco y sin boleto
en el andén?
¡Y si sigue así la serie
te estoy viendo a la intemperie
y alumbrao a querosén!
(cit. en: Gobello/Bossi 1993: 115)

4. Revistas y sainetes

Pero ya que estamos hablando de revistas, podríamos volver a la prehistoria del tango-canción, a las canciones teatrales en revistas y sainetes de los primeros veinte años de nuestro siglo. Quiero mencionar brevemente un capítulo ya bastante bien documentado en los ensayos de Blas Raúl Gallo (1970), Luis Ordaz (1977), José Gobello (1980: 55) y varios más, pero que es poco conocido en estos pagos: la famosa historia de la introducción del tema de los rufianes o compadritos en la escena argentina a través de la imitación de la revista madrileña *La Gran Vía* (texto de Felipe Pérez y González, música de Federico Chueca y Joaquín Valverde) de 1886, que triunfó desde el año siguiente en Buenos Aires. La escena de las “tres ratas” que se presentan para después cantar en coro una invectiva contra la policía había sido imitada en 1889 por Justo S. López de Gómara en su “bosquejo local” *De paseo en Buenos Aires*; lo mismo hizo en 1898 Enrique de María en su “revista callejera” *Ensalada criolla* donde aparecen “tres cuchilleros”: el Rubio, el Pardo y el Negro; siguen los “tres compadres” en el “sainete lírico-dramático” *Los disfrazados* de Carlos Mauricio Pacheco (1906) y finalmente en el “sainete lírico” *Los escrushantes* de Alberto Vaca-rezza (1911),⁸ primer apogeo del lunfardo en el teatro argentino, donde cantando “un tango” se presentan los escrushantes Mingo, Maceta y Bacharra, a quienes se asocia al final el jefe Peña. Estoy mencionando esta serie también porque la utilización de un motivo ya tan convencional no puede ser vista como elemento dramático ni épico, sino que subraya claramente el aspecto teatral del texto; su efecto deriva no sólo del carácter lúdico de por sí, sino también (y aun más) de la relación a los varios pre-textos: criollización en el caso de de María; incorporación de un elemento convencional en el caso de Pacheco – que hace destacar

⁸ Entonces, cantaremos un tango quiebra y rompedor pa que se mame la gloria.

(*Música*)

Mingo: Yo soy Mingo el gran punguista y rastrillante.

Maceta: Yo Maceta el gran bochero y xiacador.

Bacharra: Yo Bacharra, yo Bacharra, el escrushante.

Peña: ¡Que lo diga Dellepiane, quién soy yo!

(*Bailan este último con Bacharra y los otros dos entrambos*)

(*El teatro Rioplatense* 1977: 311)

aun más el elemento siguiente, mucho menos convencional de la obra: la rebelión de la figura trágico-cómica de Don Pietro que aparece como un preludio al teatro grotesco. Al fin, cita ligeramente irónica y superación de los modelos (y cambio de registro lingüístico) en el caso de Vacarezza. Así, el “sainete nacional” ya en torno al 1910 había alcanzado un esquema fijo que permitía el uso de ciertos motivos recurrentes para fines teatrales. Sin embargo, no se había llegado todavía al tango-canción en su versión definitiva, cantado por una sola persona. Pero esto lo veremos más tarde.

5. Del teatro hablado a la versión puesta en música: El caso de *El viaje aquel*

Hay un caso casi ideal para mostrar el papel de las canciones en una obra dramática de la época: la obra en colaboración de Armando Discépolo y Rafael José de la Rosa, *El viaje aquel* ... de 1914 (ó 1912), reelaborada por sus autores en 1915 con el nombre *El guarda 323*, con música de Francisco Payá.⁹ La versión primera de este texto empieza en un espacio escénico poco habitual: el coche de un tranvía, en el que el guarda Don Pascual, típica figura de inmigrante con su cocoliche cómico, vende boletos, amonesta a los pasajeros y participa en un sinfín de pequeñas historias corales según el modelo del sainete español; sin embargo, el carácter “técnico” del lugar público del sainete –el tranvía que, según algunos críticos, aquí se pone en el lugar del conventillo– resulta nuevo, casi futurista, y se hace notar, por ejemplo cuando el tranvía queda bloqueado en el trayecto. La acción principal –una historia de amor y celos– parece tener menos importancia que los pequeños elementos del mosaico costumbrista y que el protagonista de la obra, pero no de esta historia, el guarda Pascual, quien se presenta con un monólogo impresionante. Sin embargo, es algo sorprendente el final trágico, un poco melodramático. Por romper la armonía del sainete, parece anunciar el “grotesco criollo” del Discépolo maduro; por introducir el tema de la “santa viejita”, la madre que sufrirá por causa de la

⁹ Cfr. *El teatro Rioplatense (1886-1930)* (1977), prólogo de David Viñas, selección y cronología Jorge Lafforgue, Caracas: Ayacucho.

mujer joven, anuncia definitivamente uno de los grandes temas del tango.

Es impresionante ver cuántas y cuáles modificaciones exige la versión que incluye piezas musicales. Todo el realismo de la primera escena en el tranvía desaparece inmediatamente. En vez de un caos de microescenas simultáneas o casi simultáneas nos espera al inicio un coro de gente impaciente por la parada forzada del coche, pero bien literarizado en sus hipérboles.¹⁰ Es decir, nos encontramos inmediatamente con un elemento “teatral” en el sentido de que le hace sentir al espectador la no-realidad del juego que se le presenta. Es interesante que la música esté ausente del resto de la obra (con la excepción de la serenata cantada que ya se encuentra en la primera versión, y justificada por la acción dramática). La música como elemento nuevo sólo vuelve al final: En la escena más dramática de la primera versión (Rafael le canta una serenata a Ema; ella y su amiga Luisa fingen que es para ésta última; Ernesto, el novio de Ema, no les cree y mata al muchacho) la música, con su necesidad de armonizar, se impone al igual que “la mentira de ayer” que “hoy es una realidad”: quedan como nuevos enamorados Rafael y Luisa; Ema, aunque murmurando “¡Justo castigo! ¡Burla cruel!”, debe quedarse con su novio. Una cuarteta cantada lleva al final convencional de la comedia tradicional: las bodas dobles de los prota-

10

MÚSICA

Don Pascual y Coro

Coro: ¡Vamos ya!

¡Vamos ya!

¡Esto es mucho soportar!

Vendrá el siglo veinticinco,

y aquí tiesos nos va a hallar.

Cuando el coche empiece a andar

sólo fósiles y momias

y otras yerbas va a arrastrar ...

Don Pascual: ¡Vamo a vere esto bochinche!

¿Qué ha pasado aquí? ¿Qué gay?

Coro: ¿Cuándo vamos?

Don Pascual: ¿No hanno visto

que do cuadra de tráguay?

Coro (*golpeando*) ¡Vaya una electricidad;

la que sólo da en los nervios!

Esto es una atrocidad!

gonistas. En este momento, la música, aunque siempre elemento extraño a la realidad de la historia representada, parece imponerse a ella, de elemento teatral se convierte en un aspecto por lo menos parcialmente dramático que salva el *happy ending*.

Destaca en esta obra –en ambas versiones– también el aspecto lingüístico: mientras que los personajes “saineteros”, en primer lugar el protagonista Don Pascual, hablan un idioma porteño o el cocoliche, los personajes del drama de amor emplean un lenguaje muy literario, tal vez exageradamente literario, un hecho que ya en la primera versión perturba un poco el aspecto mimético-costumbrista del texto. La música subraya aun más este aspecto “literario” del texto, sobre todo al comparar el número inicial de Pascual y el coro de los pasajeros con la cuarteta final de los amantes.

6. El tango-canción en la escena

Aunque haya muchas teorías acerca del “primer tango” en el teatro rioplatense, la mayoría de los autores coinciden en la fecha límite del 26 de abril de 1918, día del estreno del sainete *Los dientes del perro* de Alberto Weisbach y José González Castillo, en el que Manolita Poli cantó el tango clásico *Mi noche triste* de Pascual Contursi. El éxito extraordinario de esta obra y la consiguiente consagración del tango-canción –grabado también fuera de la obra teatral, vendido en forma impresa delante de los teatros, convirtiéndose inmediatamente en elemento indispensable para el éxito de obras teatrales– justifican esta opinión. Sin embargo, la letra del tango no tiene ninguna relación con la obra; tan poca, que en la nueva temporada (1919) este tango fue reemplazado por otro tango-canción cantado por la misma actriz. Lo que sí tenía relación con la obra era el hecho de cantar un tango-canción, porque la escena con la muchacha explotada que tiene que cantar delante de un público de cabaret, tema típico de algunos tangos más tardíos, requiere una canción cualquiera con una orquesta, y Roberto Firpo, su orquesta típica y la nueva fama del tango que había conquistado a París garantizaban un éxito cierto.

Es decir: en este caso, el tango cantado forma parte de la acción y es, por consiguiente, un elemento dramático –pero sólo como tal, como un tango cualquiera–; la letra –que se presta más a un intérprete mascu-

lino—no tiene ninguna relación con la obra, y esto vale obviamente para la mayoría de los tangos incluidos en sainetes, revistas y comedias musicales que siguieron el ejemplo de tan exitosa producción. Hay excepciones, por supuesto —por ejemplo el tango *Padre nuestro* de Vacarezza y Canaro, que Azucena Maizani cantaba en *A mí no me hablen de penas* (1923)—, pero son raras. El tango-canción, en la mayoría de los casos, utiliza la escena teatral como medio de difusión, no más; y el sainete se sirve de él para sobrevivir. Sin embargo, el tango se independiza cada vez más. Ya los grandes tangos de Enrique Santos Discépolo, hermano de Armando y hombre de teatro, no se estrenan en obras teatrales propiamente dichas sino en revistas: “¿Qué vachaché?” (1926), “Yira ... yira ...” (1929), “Cambalache” (1935), compuesto ya para una película (*El alma del bandoneón*), pero estrenado antes en una revista teatral. Así, el tango vuelve a los inicios circenses de la canción; es un elemento libremente intercambiable en obras dramáticas cuya historia prevé en cierto momento un local de tango, un cabaret, un café de arrabal, o directamente en revistas que agrupan números inconexos.

Sin embargo, hay que notar las excepciones mencionadas: existe un tipo diferente de relación entre tango y drama en aquella época: Así, por ejemplo, Samuel Linnig escribió junto con Alberto Weisbach el sainete *Delikatessenhaus* (*Bar alemán*) en el que María Esther Podestá cantó el tango de Linnig “Milonguita” (1920), la historia de una muchacha de quince años que se pierde en el cabaret y muere joven. Dos años más tarde, Linnig había compuesto ya un drama del mismo título (*Milonguita*, 1922) y contenido, en el que ahora aparece un nuevo tango suyo, “Melenita de oro”. Esta reelaboración tango-sainete tiene que ver con un aspecto hasta ahora no mencionado: la coincidencia de temas. El tango-canción absorbe los temas de moda de las obras dramáticas: amor, celos, el personaje del compadrito, el gusto por las historias arrabaleras, el dolor del abandonado (hombre o mujer), y la triste historia de la muchacha del arrabal que se pierde en el centro. Así, adopta a su vez una estructura pseudo-dramática que lo ayudará a emanciparse del medio teatral en el momento en que aparecen medios más nuevos y más poderosos en el horizonte: la radio y el cine.

7. El papel del tango-canción en algunas películas de Gardel

Con esto quiero pasar a las más famosas películas que contienen tangos, aunque seguramente no tan autóctonas porque fueron filmadas todas sin excepción en el extranjero (Francia o Estados Unidos): las películas del dúo Alfredo LePera y Carlos Gardel. Me limitaré a dos ejemplos de los siete largometrajes producidos en vida de Gardel: *Melodía de arrabal* como ejemplo temprano (1932), y *El día que me quieras* como ejemplo tardío (1935).

El primer filme retoma el modelo del sainete; se trata de una historia muy “gardeliana”: un joven con una gran voz, pero amigos del café que lo ligan al mundo de los compadritos o incluso criminales, hace carrera como cantor gracias a una maestra de canto que se enamora de él. En las varias etapas de esta carrera hay bastantes ocasiones para cantar sea lo que sea, porque la acción exige que se cante una canción, no más. El mismo esquema vale para muchas, si no todas sus películas: en *Esperame*, *Cuesta abajo*, en *El día que me quieras* y en *Tango-Bar*, el protagonista lleva por lo menos durante algún tiempo una vida de cantante de tangos.

Sin embargo, en *El día que me quieras* el papel de las canciones ha cambiado completamente. Ya no se muestra tanto a Gardel cantor en los teatros o cabarets, y donde aparece, aparece casi en forma irónica con el amigo y acompañante (Tito Lusiardo) que tiene hipo y está arruinando la presentación. Donde Gardel canta, donde verdaderamente canta, son canciones sin público que expresan los sentimientos verdaderos del protagonista: amor (“El día que me quieras”), dolor por la muerte de su mujer (“Sus ojos se cerraron”), y finalmente, uno de los más hondos y más logrados textos de Alfredo LePera, la resignación y el sufrimiento ante la vejez en “Volver”. En este caso, los tango-canción no son meras “piezas de repuesto” intercambiables, sino están íntimamente ligados a la caracterización del protagonista. ¿Cuál puede ser entonces su papel dentro de la película? Si tratamos de aplicar el sistema de Matzat mutatis mutandis al cine, seguramente serían un elemento “teatral” por el sólo hecho de que la acción no da ningún pretexto para cantar en estos precisos momentos, tal como un aire de ópera sería también un elemento “teatral”. Pero al mismo tiempo adquieren una calidad diferente, calidad que se puede explicar tal vez sólo con un aspecto del tango del que todavía no hemos hablado: la íntima

relación con la poesía, con la lírica contemporánea. Por lo menos en “Volver”, LePera ha alcanzado un valor lírico que parece superar a la cuestión de qué papel tienen estos tangos dentro del sistema del texto dramático o cinematográfico.¹¹ El tango aquí traduce una experiencia muy humana, sugerida por la película (que a mí me parece la más lograda, desde el punto de vista estético, entre las de Gardel); pero es una experiencia del protagonista, encarnada en él y su destino. Así, el elemento “teatral” no logra distanciarnos más; al contrario, nos acerca más, nos identifica más con la figura del que vuelve para encontrarse con las ruinas de sus esperanzas y los recuerdos de tiempos viejos (que siempre fueron mejores, por supuesto ...). Aquí vemos la actualización de otro tema muy corriente de la época en el sainete y en el tango: la nostalgia del pasado mejor.

¹¹ *Volver* (1934)

Yo adivino el parpadeo
de las luces que a lo lejos,
van marcando mi retorno.
Son las mismas que alumbaron,
con sus pálidos reflejos,
hondas horas de dolor;
y, aunque no quise el regreso,
siempre se vuelve al primer amor.
La quieta calle donde el eco dijo:
“Tuya es su vida, tuyo es su querer”,
bajo el burlón mirar de las estrellas
que con indiferencia hoy me ven volver.

Volver
con la frente marchita ...
Las nieves del tiempo
platearon mi sien.
Sentir
que es un soplo la vida,
que veinte años no es nada;
que febril la mirada,
errante en las sombras,
te busca y te nombra.

8. Síntesis

Quiero sintetizar brevemente los resultados de nuestro examen del papel de las canciones en el teatro argentino:

La introducción de la música en el teatro no es algo posterior, artificial, sino íntimamente ligado al desarrollo del teatro nacional mismo; a diferencia también del teatro clásico español, la canción no es “marginalizada”, es decir limitada a entremeses y piezas iniciales o finales. Pero, vista su filiación en la canción crítico-costumbrista del *clown* criollo por una parte y en la payada gaucha del teatro gauchesco por otra, a menudo no se incorpora al ciento por ciento en la trama de la acción; en particular, el tango, desde su espectacular éxito en 1918, suele utilizar al teatro como medio de difusión, siendo a su vez utilizado como medio de publicidad por el teatro. Sólo algunas pocas veces aparece como elemento integrado plenamente en el drama, o incluso elemento que determina el desarrollo de la acción (*El guarda* 323).

La situación del cine no es muy diferente, y la estética de las películas de Gardel no tiene objetivos propios, sino sólo aquél de servir de marco para la gran estrella internacional. Pero algunas veces hay, sobre todo en los filmes tardíos, una tendencia a incorporar los tangos-canción según el ejemplo de la ópera: son aires que representan monólogos, textos casi líricos de una gran intensidad; verdaderas poesías que no mucho tiempo después, con la perfección de la radio y de los discos, ya no necesitaron el medio teatral, y algunos ni siquiera el cinematográfico. La emancipación del tango-canción, que a su vez se puede desarrollar hacia una estructura dramática –como en *Balada para un loco* de Horacio Ferrer– había empezado. Si el tango reaparece en el cine (en la época del Proceso e inmediatamente después, en las películas de Fernando Solanas), lo hace como medio expresivo para traducir sentimientos que de manera verbal ya no se pueden expresar sin caer en los clichés: nostalgia, rencor, desesperación, la pesadilla de lo que pasó en el país. Es un nuevo nivel, mucho más complejo, del papel estético del tango-canción. Pero sería también tema de otro ensayo.

Bibliografía

- Amlinger, Birgit (1985): *Dramaturgische Strukturen der Gesangseinlage in der Alt-Wiener Volkskomödie*, Wien Diss.
- Asensio, Eugenio (1971): *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid.
- Buero Vallejo, Antonio (1946): *Historia de una escalera*.
- Castagnino, Raúl (²1969): *El circo criollo: datos y documentos para su historia 1757-1954*, Buenos Aires: Editorial Plus Ultra.
- (1981): *Circo, teatro gauchesco y tango*, Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro.
- Gobello, José (1980): *Crónica general del tango*, Buenos Aires.
- Gobello, José/Bossi, Jorge A. (eds.) (1993): *Tangos, letras y letristas*, Buenos Aires: Editorial Plus Ultra.
- Härtinger, Heribert (1997): *Oppositionstheater in der Diktatur. Spanienkritik im Werk des Dramatikers Antonio Buero Vallejo vor dem Hintergrund der franquistischen Zensur*, Wilhelmsfeld: Egert (studia litteraria 8).
- Matzat, Wolfgang (1982): *Dramenstruktur und Zuschauerrolle: Theater in der französischen Klassik*, München: Fink.
- Ordaz, Luis (1977): “El tango en el teatro nacional”, en: AA.VV., *La historia del tango*, t. 8: *El tango en el espectáculo* (1), Buenos Aires.
- Raúl Gallo, Blas (1970): *Historia del Sainete Nacional*, Buenos Aires.
- Rössner, Michael (1995): “‘Glücklich ist, wer vergißt, was doch nicht zu ändern ist ...’ La soportable levedad del ser en la literatura austríaca”, in: Rohland de Langbehn, Régula/Mangariello, María Esther (eds.), *De Franz Kafka a Thomas Bernhard. IX Jornadas de Literaturas Alemanas (8-11/9/1993)*, Buenos Aires, pp. 9-33.
- (²1996): “Das Theater der Siglos de Oro”, en: Strosetzki, Christoph (eds.): *Geschichte der spanischen Literatur*, Tübingen: Max Niemeyer, pp. 161-191.
- El teatro Rioplatense (1886-1930)* (1977), prólogo de David Viñas, selección y cronología de Jorge Lafforgue, Caracas: Ayacucho.